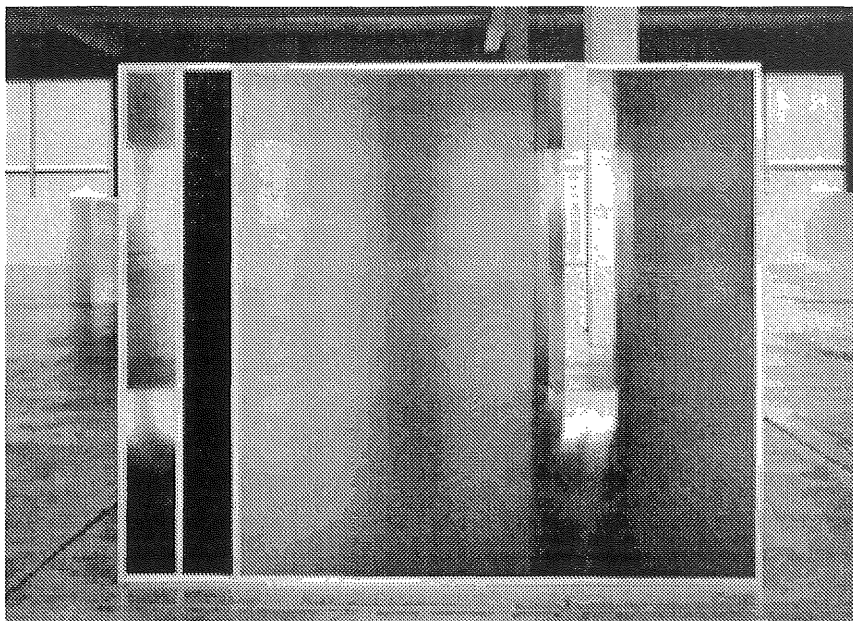


1993. 02
M.MANSILLA, ROJO, TUÑON.

CIRCO

UNTITLED.

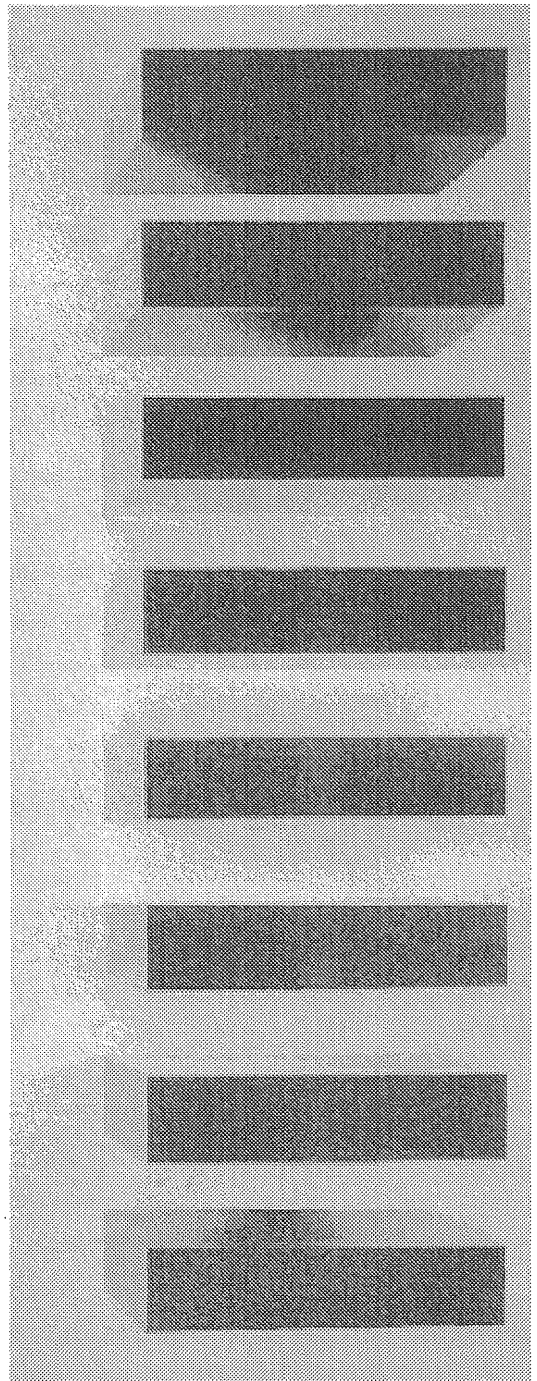
REFLEXIONES EN TORNO A LA OBRA DE DONALD JUDD
LUIS ROJO, EMILIO TUÑON.



En el libro *Contingency, irony and solidarity* Richard Rorty afirma que el conocimiento viene generado por la creación de un léxico, entendido este como el caudal de palabras y formas propias del artista. Si aceptamos este tesis como punto de partida, podríamos poner en práctica un análisis del léxico producido por un autor/artista en las diversas manifestaciones y facetas de su trabajo. El objetivo que nos proponemos es, en definitiva, comprobar no solo la coherencia de cada 'caudal de palabras y formas' sino desvelar la existencia de normas asociadas a dichos léxicos, normas que posibilitan el *hablar* pero que establecen, a su vez, el *como hablar*.

Quisiéramos proponer, en el caso del artista norteamericano Donald Judd, un análisis de su trabajo a través del concepto de orden, emblemático en su producción tanto formal como conceptual, observando las transformaciones a que este se ve sometido conforme Judd experimenta en el campo teórico, en la escultura o en la arquitectura. Donald Judd, de manera probablemente inevitable dada la naturaleza de su obra, no ha limitado su producción al campo de la escultura, abarcando tanto las indagaciones teóricas, con el objetivo de asentar su trabajo conceptualmente, como los contactos con la arquitectura para crear el entorno físico adecuado para su exposición. De hecho son sus incursiones en el campo de la arquitectura las que nos servirán en estas notas para provocar una análisis critico de su trabajo, en cuanto que muestran una elaboración de determinados conceptos mas allá del campo para el que fueron creados. En particular, el concepto de orden.

Judd rechazó los términos Orden y Estructura en la medida en que



Untitled, 1970

hicieran referencia a relaciones superiores y genéricas. Sus esculturas no hacen referencia a leyes generales o a un orden cósmico: proponen un orden simple de los objetos dispuestos ante nosotros, unos junto a otros. Judd decidió centrar su atención sobre la materialidad de los objetos, abandonando los recursos metafóricos así como el ilusionismo característico de la tradición pictórica y escultórica occidental. Valiéndose de una interpretación de la idea de orden radicalmente antiplatónica, Judd no solo puso en práctica una crítica de la metafísica asociada al arte Europeo sino que también dotó sus esculturas de un contenido teórico.

Este principio del *orden visual* es fundamental en la obra y el pensamiento de Judd. Elaborado como concepto filosófico capaz dar un soporte a sus estrategias formales y conceptuales, se manifiesta con toda su potencia, por ejemplo, en las descripciones que él mismo hace de la obra del pintor Barnett Newman: " 'Shining Forth', hecho en 1961, fue exhibido en ese mismo año. Tiene nueve pies y medio de alto y catorce de ancho. El rectángulo es un lienzo de algodón sin pigmento excepto dos bandas y los bordes de una tercera. Ligeramente a la izquierda del lienzo hay una banda negra de 6 centímetros de ancho. Todas las bandas van del borde superior al borde inferior del lienzo. A menos de 30 centímetros del borde izquierdo del lienzo hay una banda negra. No ha sido pintado directa y uniformemente como la primera, sino que ha sido dispuesta entre dos tiras de cinta adhesiva. La pintura se ha extendido bajo la cinta adhesiva, de modo que la banda es desigual. A treinta centímetros del borde derecho del lienzo hay otra banda de dos centímetros de ancho,

pero esta es un negativo, hecha a base de pintar sobre una banda de cinta adhesiva y luego levantándola. No hay mucha pintura en ninguno de los dos lados, ambos bordes son limpios y se rompen en potentes pinceladas hacia los lados. Las tres bandas son bastante precisas y limpias, pero ninguna es perfectamente recta ni continua. Es un cuadro muy complejo."

La descripción objetiva y directa del cuadro de Newman, que tan cuidadosa e intencionadamente ha construido Judd, rechaza cualquier interpretación que implique la existencia de un significado más allá de la mera realidad del objeto. El objetivo de Donald Judd es demostrar que, al igual que en sus propias obras, el orden en los cuadros de Newman no es racionalista ni intencionado, sino que se limita a ser aquel que existe en la *continuidad de unas cosas dispuestas junto a las otras*. Judd propone entender el orden como algo que va unido exclusivamente a los hechos y no a una jerarquía ni a sus posibles significados fruto de la hermenéutica. No existe nada más que aquello que vemos. Los lenguajes artísticos no representan más que sus propias leyes y estructuras.

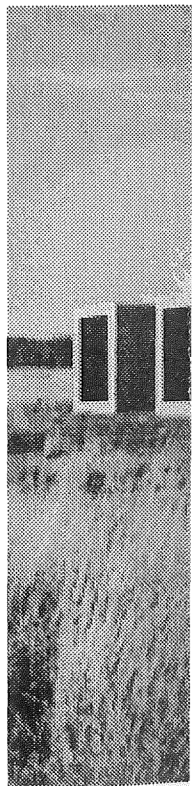
La exposición "Primary Structures", organizada por el Jewish Museum en 1966, presentó el trabajo de Morris, Andre, Flavin, LeWitt y Judd, dando lugar a la consolidación definitiva del término Minimalismo. En esta exposición Judd presentó la obra 'Untitled', formada por cajas de acero de idénticas dimensiones (23cm*101.6cm*78.7cm), dispuestas en vertical sobre la pared en una secuencia repetitiva formando una columna de llenos y vacíos. Durante varios años Judd elaboró diversas esculturas

basadas en la repetición de dichas secuencias de elementos idénticos, concebidas con una altura indefinida.

En este periodo Donald Judd, ya maduro artísticamente, lleva hasta sus últimas consecuencias la idea de orden por él propuesta; un orden repetitivo, seriado, intencionado pero no gestual, en el que la única relación entre las partes es la continuidad isótropa. En estas obras el interés de Donald Judd se centra en el proceso de construcción de la objeto, entendido este como montaje y no como creación. Para Judd el trabajo del artista no reside exclusivamente en el atributo de la ejecución personal del objeto. La subjetividad del artista se puede expresar con la misma fuerza en las decisiones que este toma con respecto al tamaño, el color, la textura ó la disposición geométrica. En un intento de describir y aislar la naturaleza esencial del arte de tal manera que su estructura y límites pudieran quedar determinados, es decir, sus reglas, Judd había decidido crear formas simples y afirmativas. La especificidad de la forma, material, color y textura de sus objetos es el reflejo de su conclusión sobre las limitaciones del arte para expresar verdades legítimas. El arte debía limitarse a los hechos objetivos y, por ello, lo primero que debía preocupar al artista es la

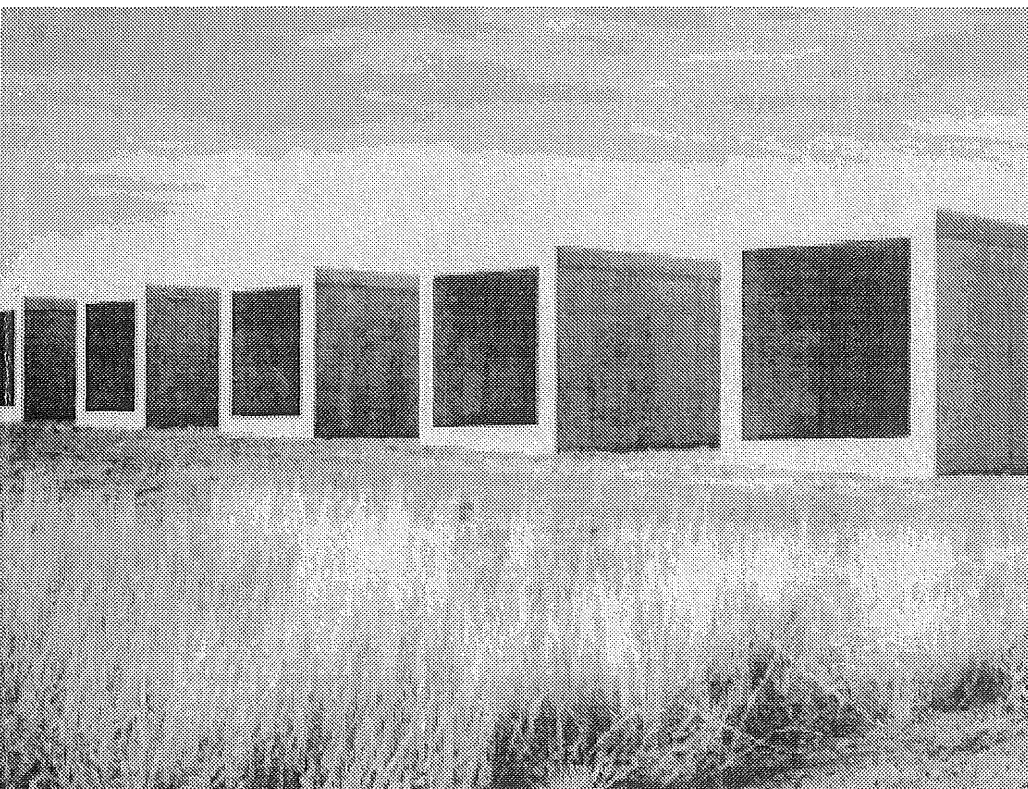
Chinati Foundation, Marfa, Texas

Fifteen concrete works.



compatibilidad y coherencia entre la estructura del objeto y la naturaleza de los materiales que lo componen.

Puede avanzarse ya, por tanto, que las incursiones de Judd en el campo de la arquitectura vendrán mediadas por estos dos principios, es decir, la creación del espacio por medio de la repetición de unidades equivalentes y una poética de los materiales que afirma la relación necesaria entre forma y contenido. Principios estos que, paradójicamente, habían sido pilares fundamentales en la arquitectura americana los años cincuenta.



Las obras expuestas en la Fundación Chinati en Marfa, Texas, son de naturaleza similar a 'Untitled', desarrollando los mecanismos de seriación, orden y contigüidad ya señalados. En los '100 Mill Aluminum Works' la relación entre las piezas está marcada por una disposición geométrica y repetitiva. Sin embargo la longitud indefinida de la serie queda acotada por las dimensiones de los 'Artillery Sheds' que Judd eligió y reconstruyó para la exposición permanente de dichos objetos. Al ser responsable del espacio de exposición tanto como de la obra expuesta, Judd amplía los mecanismos de ordenación de los objetos, extendiéndolos al espacio y estableciendo una métrica del mismo. Esta vez las *decisiones del artista* entran de lleno en el campo de la arquitectura, como así lo demuestra el uso que se hace de la malla ortogonal de vigas y pilares con que se construye la estructura de estos pabellones. La buscada correspondencia entre el orden de los objetos y el orden del espacio es el resultado de la manipulación de ambos con mecanismos solo aparentemente similares. La utilización de una unidad repetida como referencia de medida y la objetivación tanto de los objetos como de la arquitectura da lugar a un espacio isótropo y continuo, a merced de la luz como único factor cambiante.

En el área que rodea a la Fundación Judd dispuso una de sus obras mas ambiciosas, 'The Installation of Fifteen Concrete Works', formada por una serie de cubos vacíos contruidos en hormigón, de dimensiones 250*250*500 cm. En esta obra Judd muestra una vez mas la importancia que para el tiene la *relación* entre elementos en el campo de la creación visual. En sus propias palabras: "el espacio y el tiempo no existen. Se hacen

realidad a través de los hechos y su posición relativa". Sin embargo la inscripción en el paisaje y la disposición de los cubos responde a conceptos de los que Judd solo habla en sus escritos de arquitectura y que empiezan a mostrarse en las construcciones de la Fundación. El radicalismo de las manifestaciones teóricas se ve enfrentado con la necesidad de resolver problemas específicos de forma y uso. Así Judd manifiesta preocupación por el orden, pero mediado por consideraciones paisajísticas e incluso urbanísticas que abren la puerta a problemas tradicionales de la disciplina arquitectónica como lo son la creación de patios, las secuencias de circulación y la experiencia del espacio o la escala. En su arquitectura existe una notable diferencia entre las propuestas más teóricas: la 'Casa Lujan', el 'Horti Conclusi', el 'Rascacielos Postrado' en Cleveland; y las obras llevadas a cabo en la Fundación Chinati: los 'Artillery Sheds', 'Arena Building' y 'Chamberlain Building'.

En los edificios de la Fundación Donald Judd manifiesta su valor como bricoleur, capaz de transformar el espacio de las barracas militares y de los edificios existentes por medio de operaciones mínimas y recurriendo a materiales próximos, con un resultado muy efectivo. Pero sin embargo también se hace evidente que, frente a la radicalidad con la que Judd había limitado y transformado la experiencia de la escultura a través de sus objetos, destaca el valor que otorga a la experiencia tradicional de la arquitectura: la creación del espacio a través de la luz, el control de la escala, e incluso la búsqueda de un orden urbano que parte del concepto de patio como elemento que

puede "ser rodeado, duplicado, cuadruplicado e incluso convertido en ciudad."

A nuestro modo de ver Donald Judd, en sus incursiones en la arquitectura, mezcla los mecanismos de la seriación repetitiva, común en su manipulación de los objetos, con una idea del asentamiento concebido como acotación del espacio. La arquitectura de Judd comienza con el acto primario de la construcción del patio, es decir, de la delimitación del espacio. Como consecuencia podemos constatar un alejamiento sustancial respecto a los planteamientos teóricos más radicales que él mismo había propuesto para la producción de los objetos: el espacio de arquitectura no está sometido únicamente al principio del orden visual sino también a la idea ancestral del asentamiento. Se abre así la puerta a un nuevo sistema de orden, el asociado a los valores simbólicos.

Frente al orden abierto y seriado de los objetos, el espacio de la arquitectura es necesariamente contenedor y límite. Solo es arquitectura el espacio interior, dice Judd y, a pesar de proponer contenedores neutros capaces de albergar funciones diversas y aceptar así la disyunción entre forma y función, afirma que la diferencia entre el arte y la arquitectura reside, exclusivamente, en la obligación que tiene la segunda de satisfacer una función. Paradójicamente para Donald Judd el arte ha de ser novedoso y la arquitectura, sin embargo, debe permanecer atenta a la tradición, justificando así el por qué los mecanismos de manipulación y percepción de los objetos no son los adecuados para la ordenación del espacio.

Este artículo fue publicado en el número 293 de la revista "PHALARIS", Venecia, Julio 1992.

SYMETRY.

At the most general symmetry is the rule and asymmetry is the exception. An artist or an architect can, of course, use both or use only asymmetry, but I long ago reached an agreement with what I consider the primary condition: art, for myself, and architecture for everyone, should always be symmetrical except for a good reason. The idea of a primary condition leads to scientific and philosophical questions which are relevant, although not determining, but which are too large and complex to try to understand here. These questions are not determining because the use of symmetry and asymmetry is ours, and is related only indirectly, in the nature of things, as all things are, to the world. Reasons for symmetry or asymmetry should not be made out of those aspects as they occur in the world, if in fact there the distinction even holds. The primacy of symmetry in art and architecture is not very definitive or restrictive because there are so many kinds, some very close to asymmetry, such as some of the numerical progressions that I use. Absolute symmetry is marvelous and it's also marvelous when symmetry itself allows variation, when the logic of the situation causes or allows an approach to symmetry. For example, the position of the rear of an apse doesn't seem asymmetrical because it can only be there or to the front. The absent position is present by implication.

If asymmetry is an exception its occurrence is to be questioned more than that of symmetry. Often, especially now when so much architecture is merely zig-zags and protuberances, asymmetry indicates the absence of a reason. A good reason in both art and architecture is the configuration of the land that the structures are on. Existing buildings are a reason. In buildings function can be a reason if the requirement is real and not petty...

When the exclusive use of symmetry became probable, I worried that it would be very restrictive and also that the unity I considered necessary in a work would become a trap allowing little variation. This was a pretty unnecessary worry, but it resulted in the horizontal pieces on the wall, based on extruded aluminum tubes, that used numerical progressions. There is variation visually but the spaces and solids, really volumes, underneath and behind the tubes, are arithmetically ordered, so that there is no old composition. In one kind of work the volumes double in length in one direction and the

spaces between double in the other. In another, the volumes and spaces are related in an inverse natural number series, $1-1/2+1/3-1/4+1/5-1/6$ CC. There is also a piece based on the Fibonacci series. The inverse natural number series looks symmetrical, since the variation is so regular.

After the piece on the floor cut by a trough all of my work has been symmetrical, clearly so. It is not asymmetry to recess the top of a rectangular work sitting on the floor or to place a sheet of metal evenly to one side in a work that is primarily a tube. This placement has an implied symmetry like the apse at the far end.

A complete discussion of symmetry requires more time. These are some further subjects: Four things placed in a row, a small and local order, is symmetrical, but are five things in a row symmetrical? If the proportion of two sides of a rectangle is 1:2 it is symmetrical, but if the proportion is 2:3 or 3:5 is it symmetrical? And what forms can a proportional element take? Most concentric arrangements are symmetrical: a wall around a house, or two walls, or a house around a courtyard. What are the possibilities and how can variation occur? Certainly in relation to the land. In architecture all aspects have to be considered in regard to symmetry. To me, just realigning the doors and windows, if possible, of old buildings so as to be opposite one another or on an axis, is a great improvement. Other than function, there's no reason why doors and windows should be haphazard. Those of Ronchamp are instant history, the pop of a slow occurrence, which is contradiction, and so are folksy, as the Swiss source is not. Small buildings should be symmetrical and the plan for an area of a city should be so as well. Buildings in a city should also be symmetrical from top to bottom, on the street and on the skyline, and not snagggle-toothed like New York.

Texto extraído del artículo de D.Judd "Symmetry" publicado en Donald Judd Architektur. M. Stockebrand. Münster 1989.